



UNIVERSITY OF TAMPERE

This document has been downloaded from
TamPub – The Institutional Repository of University of Tampere

 *Publisher's version*

The permanent address of the publication is
<http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201406031561>

Author(s):	Tammi, Pekka
Title:	Ehdotus vuosisadan (sarjakuva)kirjaksi, tai miten Spiegelmanin Maus on tehty
Main work:	Laulujen lumossa : kirjallisuudentutkijoiden ja kirjailijoiden seireenilauluja professori Yrjö Varpiolle hänen 60-vuotispäivänään 7.11.1999
Editor(s):	Hosiaislouma, Yrjö
Year:	1999
Pages:	278-305
ISBN:	951-44-5591-6
Publisher:	Tampere University Press
Discipline:	Literature studies
Item Type:	Article in Compiled Work
Language:	fi
URN:	URN:NBN:fi:uta-201406031561

All material supplied via TamPub is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorized user.

Ehdotus vuosisadan (sarjakuva)kirjaksi, tai miten Spiegelmanin *Maus* on tehty

Pekka Tammi

Kun venäläinen formalisti ja kirjallisuuden teoreetikko Viktor Shklovski (1998, 170) kirjoitti, että Sternin *Tristram Shandy* on ”maailmankirjallisuuden tyypillisin romaani”, mihin hän tuoloin viittasi? Ei varmastikaan henkilöiden tyypillisyyteen tai realistiseen ihmiskuvaan. Tuskin myöskään ajankuvan tarkkuuteen, historialliseen mimesikseen, jota Shklovski ei arvostanut sen suuremmin kuin Sterne. Arvattavasti hänellä olivat pikemmin mielessä seuraavanlaiset jaksot, joista lainaan yhtä, Sternin romaanin alkupuolelta:

[...] kun mies ryhtyy kirjoittamaan tarinaa, – oli aiheena sitten vaikka Kettu Repolainen tai Peukaloputti, hänellä ei ole harmainta aavistusta, mitä esteitä tai hirveitä vastuksia hän on kohtaava matkalla, tahi minkämoiseen polskaan hänet tempaa syrjähyppy jos toinenkin ennen kuin kaikki on ohi. Jos historiankirjoittaja voisi ajaa kertomustaan kuin muulinajaja muulia, – suoraan eteenpäin; – sanotaan vaikka koko matkan Roomasta Loretoon kääntämättä päätään kertaakaan oikeaan tahi vasempaan, – hän voisi ennustaa tunnin tarkkuudella, milloin hän saapuu matkansa päähän; – mutta sellainen on moraalisesti ottaen

mahdotonta. Jos miehessä on hiukkakaan kipinää, hän poikkeaa viisikymmentä kertaa suuntaan jos toiseenkin suoraltta tieltä milloin minkäkin seurueen mukana, eikä hän voi sitä mitenkään välttää. Hänen huomiotaan vaativat alin-omaa uudet näkymät ja maisemat, eikä hän voi olla pysähtymättä aloilleen niitä katsomaan sen paremmin kuin hän voi lentää; ja lisäksi hänen on

Sovitettava yhteen selostuksia;

kerättävä anekdootteja;

luettava raapustuksia;

punottava sekaan tarinoita;

seulottava perinteitä;

mentävä tapaamaan henkilöitä;

kiinnitettävä panegyrioita yksin oviin

paskilleja toisiin. – Tästä kaikesta mies ja hänen muulinsa on vapautettu. Eli toisin sanoen, joka vaiheessa on kirjoja, joita täytyy tutkia, listoja, kronikoita, aikakirjoja ja loputtomia sukuluetteloita, joiden ääreen hänen on alin-omaa palattava; – lyhyesti sanoen, siitä ei tule loppua. (Sterne 1998,42–43.)

Jokaisen taiteenlajin, jokaisen mediumin historiassa tulee eteen hetkiä, jolloin teksti tiedostaa asemansa tehtynä esityksenä, kääntyy katsomaan omia keinojaan tai semioottisia mahdollisuuksiaan ja nostaa esiin suhteensa siihen maailmaan, jota se kerrontansa kautta esittää. Tietenkään tämä ei koske vain romaania. Kolmatta vuosisataa Sternin jälkeen, Art Spiegelmanin sarjakuvakirjan jälkimmäisessä osassa, näemme hiirinaamioon sonnustautuneen kertojan (piirtäjän) työpöytänsä ääressä pohtimassa sarjan tekovaiheita – koska kyseessä on visuaalinen kerronta, voimme ensin antaa kuvien puhua puolestaan (kuva 1; *Maus* II, 41).

Aika lentää...



Seuraavalla aukeamalla piirtäjää haastatellaan. ”Voitteko kertoa katselijoille, mikä on kirjanne sanoma?” penäävät tv-toimittajat. Oliko juutalaisten keskitysleirivankien kokemusten esittäminen eläintarinana helpottavaa: ”Tunnetteko nyt olonne paremmaksi?” Entä toimiiko eläinmetafora nykyaikana, kysyy kissaksi naamioitunut saksalaistoimittaja. Onko oikein esittää juutalaiset hiirinä, kysyy israelilainen. Ainakin oheistuotteilla saattaisi olla menekkiä (”**Maus**. Luit kirjan. Osta nyt **liivit**.”), ehdottaa amerikkalainen.

Jos *Tristram Shandy* etenee käsittelemällä omaa olemista-paansa ja omia mahdollisuuksiaan romaanina (juuri sikäli se on ”tyypillinen”), voidaan myös Spiegelmanin sarjaa lukea itsensä tiedostavana tekstinä, jossa ”muodon toteutuksesta tulee teoksen sisältö” (Shklovski 1998, 153). Tai voimme lukea tekstiä – edelleen Shklovskia lainaten (ibid., 170) – kuten Pushkinin runoelmaa Oneginista, jossa varsinainen juoni ei muodostukaan päähenkilöiden tarinasta, vaan niistä kerronnallisista jaksoista, joissa tarinan muodostumista pohditaan.

Tämä on formalismia, mutta ei uskoakseni tyhjää formalismia, sillä kytkeytyessään Holocaustin, juutalaisten kokeman kansanmurhan ja Auschwitzin tulenarkoihin teemoihin Spiegelmanin tekstin metasarjalliset keinot myös ohjaavat meitä huomaamaan, miten maailmalle, menneisyydelle ja sen tapahtumille voidaan juuri kerronnan kautta pyrkiä antamaan jokin merkitys. Voidaanko kaikista tapahtumista muodostaa kertomus? Katsokaamme hieman tarkemmin miten *Maus* ^(*) on tehty.

*) Viitaan seuraavassa kirjan suomennokseen, vaikka käännös ei kaikilta osin ole tarkka. Alun alkaen sarjana (vuodesta 1980) ilmestynyt *Maus* julkaistiin Yhdysvalloissa kahtena niteenä vuosina 1986 ja 1991. Aiheeseen suoranaisesti liittyvää tutkimusta olen löytänyt Bakerin (1993, 139–149), Millerin (1996, 97–125) ja Witekin (1989, 96–118) teoksista, joissa painotukset ovat toisia kuin tässä. Suuremman avun olen saanut niistä kymmenistä, ellei jo sadoista tenttivastauksista, joita olen lukenut Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen tutkintovaatimusten jakson ”Johdatus länsimaisen kirjallisuuden tuntemukseen” vastaanottajana, Spiegelmanin kirja on yksi tentittävistä teoksista, enkä ole ollut hyödyntämättä vastaajilta saamiani hyviä ideoita.

1.

Maus-sarjakuvassa on, ensinnäkin, kaksi osaa, kaikkiaan 11 lukua (sekä prologi), 295 numeroitua sivua ja – laskutavasta jonkin verran riippuen – noin kaksituhatta pientä ruutua tai muuten toisistaan erotettua mustavalkoista kuvaa. Mutta nämä luvut eivät juuri kerro meille tekstin rakentumisesta, vaikka olisivat tarkkojakin, enkä itse asiassa lainkaan luota siihen tutkimuksessa toistettuun väittämään, että juuri *ruutu* olisi sarjakuvakerronnan perusyksikkö (Manninen 1995, 36; Herkman 1998, 70–72). Emmehän liioin ajattele, että verbaalin kertomuksen yksiköitä olisivat peräkkäiset sanat, vaikka niitä tekstin lukemiseen tarvitaan. Ilmiö on monisyisempi, ja tutkimuksen kannalta edullisena pitäisin sarjakuvatekstin jakamista pikemmin tulkinnan yksiköihin – ”leksioihin” (Roland Barthesin termi) – joiden laajuus voi tunnetusti vaihdella yhdestä sanasta (ruudusta) useiden lauseiden mittaisiin kerronnallisiin kokonaisuuksiin. Kuinka lukija kertomusta kulloinkin tulkitsee, riippuu taas mitä suurimmassa määrin tekstin yksilöllisestä muodosta, joka on aina erilainen. Siksi luulen, että mieluummin kuin teoreettisiin yleistyksiin kannattaisi uudessa sarjakuvatutkimuksessa paneutua juuri siihen, mikä yksittäisissä sarjoissa on omaperäistä tai poikkeavaa, sillä tätä tietä teoriakin edistyy, jos on edistytäkseen.

Mitä sitten tulee Spiegelmanin sarjakuvaan, poikkeuksellista siinä on (sarjakuvakerronnan kannalta) ainakin *kerrontatilanne*. *Maus* on autobiografinen, omaelämäkerrallisen dokumentin muodossa esitetty teksti, mutta se on tuotettu useamman kertojan yhteistyönä. Yhtäältä seuraamme piirtäjän kertomusta ajalta, jolloin hän haastatteli isäänsä ja ryhtyi kuulemiensa tarinoiden pohjalta tekemään sarjakuvaa. Toisaalta piirtäjän isä kertoo – pojalleen ja meille – muistojaan ajalta ennen toista maailmansotaa, Puolasta, juutalaisvainoista ja Auschwitzin keskitysleiriltä. Tavanomaisin termein voidaan sanoa, että isän tarina on ”upotettu” siihen kertomuksen tasoon, jolla haastat-

telu tapahtuu. Kerronta vaihtelee alituisen isän menneisyyden ja kehyskertomuksen nykyhetken välillä, ja aika ajoin on tehty vaikeaksi päättää, mitkä tekstin jaksoista varsinaisesti sisältyvät toisiinsa. Tässä voimme yrittää jaotella kertomusta seuraavasti.

a) ART. Kirjan lukija tutustuu henkilöihin kehyskertomuksen kautta. Tekstin tällä tasolla kertoja – hänen nimensä on Art Spiegelman – siis haastattelee isäänsä, puolanjuutalaista Vladekia, jonka vaiheista hän on päättänyt tehdä kirjan. Lukija saa alusta alkaen tottua siihen, että Artin kertomuksessa henkilöt on esitetty eläinhahmoina: juutalaiset päähenkilöt hiirinä, saksalaiset kissoina, puolalaiset sikoina jne. (kuva 2a; I, 12).



Kuva 2a

Kehyskertomus lähtee liikkeelle New Yorkissa 1970-luvun lopuilla (kuten tekstiin sijoitetuista viittauksista voidaan päätellä), ulottuu Vladekin kuolemaan elokuussa 1982 (II, 42 ja 136) ja ajallisesti sen ylikin. Kertomuksen kuluessa Art raportoi isälleen kirjansa etenemisestä ja näyttää piirtämiään luonnoksia, kuten ensimmäisen osan kuudennessa luvussa (kuva 2b; I, 133) – isän kertomana sama episodi on jo nähty kaksi lukua aikai-

semmin (I, 83–84). Art myös äänittää osan haastatteluista, ja isän kuoltua hänet toisinaan esitetään kuuntelemassa Vladekin tarinaa nauhalta (II, 47 ja 120).



Kuva 2b

Kerronta viipyy kehyksen tasolla usein vain ruudun verran ennen uppoutumista (Vladekin) tarinaan, joskin paikka paikoin vaihtelu tasojen välillä on tiheää: mm. I, 86–87 (kertomus iso-vanhempien luovuttamisesta natsien käsiin – yhdeksän siirtymää kehyksen ja tarinan välillä yhdellä aukeamalla) tai I, 108–109 (kertomus juutalaislasten ja Richieun kohtalosta – kuusi siirtymää). Toisin paikoin tarinan tasolla saatetaan pysyttäytyä usean sivun verran ilman keskeytystä, kuten toisen osan kolmannessa ja neljännessä luvussa: II, 80–88 (marssi Auschwitzista Dachauhun), II: 104–112 (vapautuminen). Kohden kirjan loppua kehyskertomuksen määrällinen osuus kasvaa, kun isän ja pojan välinen suhde vaatii kertojalta enenevää huomiota (II, 11–24 ja 120–124). Ajoittain kilpailutilanne kahden kertojan välillä tehdään täysin näkyväksi: kun isä haluaisi puhua pikemmin omasta nykyhetkestään, palauttaa Art hänet menneisyyteen jokseenkin yhtä kovin ottein kuin tarinassa kuvatut leirien vartijat (kuva 2c; II, 47).



Kuva 2c

b) VLADEK. Kertomuksen sisempi taso koostuu isän omaelämäkerrallisesta tarinasta. Se kattaa hänen nuoruusvuotensa Puolassa, avioitumisen Artin äidin, Anjan, kanssa, sota-ajan ja kärsimykset keskitysleirillä, vapautumisen sekä emigroitumisen Yhdysvaltoihin, Artin syntymän vuonna 1948. Tarina kerrotaan pääosin kronologisesti, ja milloin Vladek pyrkii poikkeamaan tästä, Art jälleen protestoi: ”**Odota!** Isä kiltti, jos et etene aikajärjestyksessä, en saa tästä koskaan selvää ... Kerro vuosista 1941 ja 1942” (I, 82).

Joissain ruuduissa tarina ja kehys limittyvät, kuten kirjan alussa, jossa kuntopyöriälevän Vladekin taustalla nähdään (hiirihahmoinen) Rudolf Valentino 1920-30-lukujen suosikkielokuvasta (I, 13). Toisaalla nähdään taka-alalla Vladek sotilaana toisessa maailmansodassa, etualalla Art muistilehtiöineen kirjaamassa ylös kertomusta (I, 45) tai Vladek kertojana etualalla, taustalla juutalaisten työleiriläisten siluetit (I, 50). Jaksossa, jossa kerrotaan Vladekin ja Anjan piileskelystä ennen pidätystä, tarinan tasolle kuuluvat rotat ovat etualalla, Vladek ja Art taustalla (kuva 3a; I, 147).



Kuva 3a

Toisinaan raja kerronnan ja kerrotun menneisyyden välillä häilytetään tyystin: kun Art ja Vladek kirjan toisessa osassa ajavat halki Catskill-vuorten loma-alueen, näkyy puiden oksilla hirtettyjen keskitysleirivankien ruumiita (kuva 3b; II, 79); jo aiemmassa jaksossa Artin mielessä – nähtävästi – kummittelevat ruumisröykkiöt ovat siirtyneet osaksi kehyskertomuksen todellisuutta (vrt. II, 41 ja 43).



Kuva 3b

c) Tässä ei ole vielä kaikki. Vladekin tarinaan sisältyy myös *kertomuksia kertomuksessa* sekä joukko *kuviin upotettuja kuvia*. Kertomuksia Vladekin kertomuksessa, jotka kaikki välitetään meille Artin piirtäminä, ovat mm. junamatkustajan kertomus Saksan juutalaisvainoista (I, 33), kertomus juutalaisten sotavankien kohtalosta (I, 61), Vladekin isän kohtalo (I, 91), Richieun ja juutalaislasten kuolema (I, 108–109) tai muut episodit, joiden silminnäkijä Vladek ei itse ollut (II, 53, 71–72, 73, 132, 133–134). Esimerkkejä kuviin upotetuista kuvista, joita on runsaasti, ovat Vladekin omat piirroksot juutalaisten piilopaikoista (I, 110 ja 112) tai kertomukseen sisällytetyt piirretyt valokuvat: Anjan nuoruudenvalokuva (hiirihahmoisena) ajalta ennen kihlausta (I, 17), Vladekin ja Anjan passikuvat (I, 90 - edelleen hiirinä) tai toisen osan neljännen luvun päättävä kuoleita sukulaisia esittävien perhevalokuvien rypäs (I, 114–115).

Eräät piirretyistä valokuvista kytkeytyvät kirjaan sisältyviin *autenttisiin* valokuviin: toisen osan päätöslukuun on sisällytetty otos *ihmishahmoisesta* Vladek Spiegelmanista vankileiriltä vapautumisen jälkeen (II, 134), mutta tämä on samalla se kuva, jota hiirihahmoinen Art kehyskertomuksen tasolla tarkastelee (II, 135 – osoittamatta suurempaa kummastusta). Myös toisen osan alkuun painettu kuolleen Richieun valokuva (kuva 4a; II, 5) mainitaan sekä kehyskertomuksessa että tarinassa (I, 34; II, 15 ja 115), ja ilmeisimmin sama kuva (mutta nyt *hiirihahmoisena*) nähdään Vladekin makuuhuoneen seinällä (kuva 4b; II, 128).



Kuva 4a



Kuva 4b

d) Kokonaan Vladekin tarinasta erillinen kerronnan taso muodostuu kirjan ensimmäiseen osaan painetusta *toisesta sarjakuvasta*. Kyseessä on kahden aukeaman mittainen jaks – *Vankina helvetin planeetalla* (II, 100–103) – jonka aiheena on Artin äidin vuonna 1968 tapahtunut itsemurha. Todistettavasti tämä on autenttinen, Spiegelmanin jo 1970-luvulla omissa nimissään julkaisema teksti (mm. Witek 1989, 98), mutta samalla tässä on jälleen upotettu teksti, jota myös hiirimailman henkilöt lukevat (kuva 5a; I, 99). Ja vieläpä tähän upotettuun sarjaan on upotettu kuva: valokuva todellisesta, kymmenvuotiaasta Art Spiegelmanista äitinsä kanssa ajalta ennen itsemurhaa (kuva 5b; I, 100). Kehyksen ja sen sisäkkäisten tasojen välinen suhde alkaa tässä vaiheessa käydä vähintään mutkikkaaksi – teorettikot voisivat puhua *kerronnallisesta paradoksista* – sillä olisimmeko odottaneet, että tekstin kaikkein sisimmälle upotuksen tasolle sijoitetusta ruudusta johtaisi silta myös ulos, kirjan takana olevaan maailmaan ja taiteilijan omaan historiaan?



Kuva 5a



Kuva 5 b

e) Eivätkä tekstin tasot pääty tähän. *Maus* muistuttaa rakenteeltaan niitä lasten katselukirjoja, joissa sivua käännettäessä edellisen aukeaman kuva osoittautuu aina kehystetyksi: aidolta näyttänyt maisema olikin maalarin kankaalle piirtämä; maalari itse sisältyy valokuvaan albumissa, albumi mainoskuvaan seinällä jne. Jokseenkin näin tapahtuu kirjan avausluvussa, kun Vladek kertoo Artille romanssistaan ajalta ennen avioitumista Anjan kanssa:

”En sitten halua, että kirjoitat tästä sinun kirjassa – Luciasta ja minusta siis.”

”**Mitä?** Miksi ei?”

”Sillä ei ole mitään tekemistä Hitlerin ja keskitysleirien kanssa!”

”Mutta **isä** – tämä on hyvää aineistoa, tekee kaiken **todellisemmaksi** – inhimillisemmäksi.”

”Haluan kertoa **sinun** tarinasi; juuri niin kuin se todella tapahtui.”

”Mutta tämä ei ole **sopivaa**, kunniallista.”

”... vain kertoa **multa** juttuja, mutta en halua sinun mainitsevan tällaisia **yksityisasioita**.”

”Selvä, selvä – minä lupaan.” (I, 23.)

Se taho, joka välittää meille *tämän* episodin, on kehyskertomuksen ylä- tai ulkopuolella sijaitseva kertoja – tai tässä tapauksessa on täsmällisempää puhua juuri *piirtäjästä*. Yhtäältä piirtäjäkin kuuluu kertomuksen hiirimaailmaan, ja hänet näytetään kertomuksen kuluessa luonnostelemassa kuvia kirjaa varten (tällä tekstin tasolla hän ”pettää” äskeisen lupauksen isälleen). Mutta toisaalta olemme nähneet, että tekstissä viitataan myös autenttiseen taiteilijaan, Art Spiegelmaniin, jota haastatellaan ensimmäisen osan ilmestymisen jälkeen, joka sisällyttää kirjaan muualla julkaistuja töitään, ja joka toisen osan päätteeksi signeeraa teoksen ja kirjaa ylös sen piirtämiseen käytetyt vuodet (II, 136). Juuri siksi taiteilijan kasvoille on piirretty *naamio*, ja hiirinaamioinen piirtäjä voidaan nähdä myös toisen osan kansilehteessä, josta näin tulee osa kertomusta (kuva 6).



Kuva 6

Kerronnassa on myös hetkiä, jolloin naamio siirtyy sivuun, ja henkilöt tiedostavat olevansa osa piirrettyä maailmaa. Toisen osan alussa Art joutuu kiistaan vaimonsa kanssa siitä, *millaisena eläimenä* juutalaiseksi kääntynyt Françoise olisi esitettävä (II, 11). Tai myöhemmin samassa luvussa Art ja Françoise käyvät metasarjakuvallista keskustelua:

”Huokaus. Tunnen, että kykyni eivät riitä, kun yritän rekonstruoida todellisuuden, joka oli pahempi kuin pimeimmät uneni.”

”Ja yritän tehdä siitä **sarjakuvan!** - Minä olen taannut haukata isomman palan kuin pystyn nielemään. Ehkä minun pitäisi unohtaa koko juttu.”

”On niin paljon asioita, joita en pysty koskaan ymmärtämään tai visualisoimaan. Tarkoitan, että todellisuus on liian **monimutkaista** sarjakuvaksi ... niin paljon pitää jättää pois tai vääristää.”

”[Françoise:] Kunhan pidät sen rehellisenä, kulta.”

”Näetkö mitä tarkoitan ... Todellisuudessa et olisi **ikinä** antanut minun puhua näin pitkään keskeyttämättä.”

”Hmmp. Sytytä minulle tupakka.” (II, 16.)

2.

Kuten missä tahansa kirjallisessa kertomuksessa, näiden tekstin tasojen välille on asetettu vastaavuuksia, joiden havaitseminen jää lukijan tehtäväksi. Shklovski (1998, 46) viittasi tähän *Proosan teoriassa*, kun hän kirjoitti: ”Kertomus tai tarina, novelli, romaani – ovat kaikki motiivien yhdistelmiä. Runo on tyyllisten motiivien yhdistelmä. Tästä syystä kertomuksen juoni on muotoa aivan samalla tavoin kuin loppusointu.” Italo Calvino, joka oli mitä ilmeisimmin lukenut venäläisiä formalisteja, mainitsee kertomuksen lukemisen perustuvan juuri ”toistuvien seikkojen, kuten tilanteiden, sanojen tai kaavojen odotukselle. Runoissa ja lauluissa loppusointu tahdittaa rytmiä, proosakertomuksissa taas on keskenään ’rimmaavia’ tapahtumia” (Calvino 1995, 66–67).

Seuraavassa joitakuuta rimmaavia juonen aineksia Spiegelmanin sarjakuvakertomuksen eri tasoilta.

a) Silmäänpistävin juonellinen vastaavuus näkyisi tekstissä toteutuvan sanaleikin välityksellä: historiallista Auschwitzin keskitysleiriä vastaa kerrotun hiirimaailman *Mauschwitz* (vrt. II osan otsikointia); samaten tarinan kissamotiivi saa verbaalin vastineensa kehyskertomuksen tasolla, kun Vladekin tarinan jälki-osa tulee kerrotuksi juutalaisten eläkeläisten lomakeskuksessa ”Catskill”-vuorten alueella (II osan takakansi; paikka on autenttinen). Mutta kehysten ja tarinan välille on myös kätkeyty kuvallista ja kerronnallista toistoa (eräänlaisia visuaalisia sanaleikkejä?). Artin ruudusta toiseen tupruttamat savukkeet eivät voi olla makaaberilla tavalla muistuttamatta meitä Auschwitzin krematorioista (kuva 7; II, 27 sekä II, 51, 55, 56, 58); samaan motiivien ketjuun kytkeytyvät lisäksi Vladekin leirillä varastoimat savukkeet (II, 64), hänen kehyskertomuksen tasolla hamstraamansa tulitikut (II, 20 ja 22 – kaasuuunia varten!) tai hyönteisten kaasuttaminen Catskillien verannalla, heti sen jälkeen kun Vladek on raportoinut kaasukammioiden toiminnasta (II, 69–74).



Kuva 7

b) Kehyksen ja tarinan väliseen suhteeseen liittyy myös läpi tekstin punottu *takin* motiivi. Erään haastattelun aikana Vladdek heittää salaa pois Artin päällystakin saaden tämän suunnitlaan: ”Kuule isä. Et voi **tehdä** tätä minulle. Olen yli 30-vuotias, valitsen itse omat vaatteeni.” (II, 69.) ”Sellainen vanha ja nukkavieru takki. Minun poika **ei** sellaista käytä”, sanoo Vladdek ja tarjoaa tilalle omaa, vastikään hankkimaansa. Miksi?

Yksi *Maus*-sarjan teemoista koskee Vladekin päivittäistä selviytymistaistelua: kerrotun tarinan tasolla, leirien äärimmäisissä olosuhteissa, vain hänen käytännön järkensä ja kykynsä paneutua elämän konkreettisiin yksityiskohtiin veivät hänet hengissä lävitse; kehyskertomuksen ja amerikkalaisen nykyhetken näkökulmasta nämä samat luonteenpiirteet johtavat farssista toiseen, maaniseen siisteyteen, keräilyvimmaan ja itaruuteen (vrt. avattujen muropakettien palautus; II, 78–79, 89–90 jne.). Tällä on tekemistä takkiepisodin kanssa. Kuten Vladekin kertomuksesta käy ilmi, leireillä *siisteys* oli eloonjäämisen ehto. ”Kaikki tulivat hyvin pukeutuneina. He halusivat näyttää nuorilta ja työhönkykeneviltä saadakseen hyvän merkinnän passiin” (I, 90), kertoo Vladdek. Auschwitzin leirillä hän hankki heti itselleen käyttämättömän vaateparren (II, 33), ja Dachausa hän pelasti itsensä – ja toverinsa – nälkäkuolemalta piilottamansa puhtaan paidan avulla (kuva 8; II, 94). Vielä leiriltä päästyään Vladdek valokuvauttaa itsensä *uudessa* vangin univormussa (II, 134), ja sama johdonmukaisuus – vaikka se jää Artilta kertojanakin huomaamatta – sanelee hänen käyttäytymistään vuosikymmenet myöhemmin: ”Minun poika *ei* sellaista käytä!”



Kuva 8

c) Toinen vastaavuuksien ketju kytkee yhteen äidin, Anjan, sekä Vladekin ja Artin kertomukset. Äidin tarinassa toistuvat mielen epätasapainon ja itsetuhon teemat (ainakin isän ja pojan kertomana: Anjan omaa versiota emme saa lukea, sillä Vladek on polttanut hänen päiväkirjansa; vrt. I, 158–159). Ennen avio-
liittoa Vladek penkoo morsiamensa kaappia ja löytää sieltä hermolääkkeitä (I, 19); Anjalla on itsetuhoisia ajatuksia Richieun syntymän jälkeen (I, 31), joihin palataan episodissa ennen Auschwitzia, Richieun jo kuoltua (I, 122: ”Miksi pitelet minua, Vladek? Jätä minut! En tahdo elää!”). Anjan itsemurha kaksi vuosikymmentä sodan jälkeen esitetään upotetussa sarjakuvassa (*Vankina helvetin planeetalla*), josta käy ilmi, että Artin omassa elämässä toistuvat samat teemat. Hän on juuri vapautunut mielisairaalarasta (I, 100), ja aiheeseen viitataan toisaalla: ”Artie on aina **hermostunut** – aivan kuten hänen äiti – hänkin oli hermostunut” (II, 20); Art myös rinnastetaan Anjan veljeen, joka oli mainospiirtäjä Puolassa ja teki itsemurhan, hänkin, sodan alkaessa (II, 114–115).

Lisäksi äidin tarinassa kertaantuu *syllisyyden* (sijaiskärsijöiden) teema. Puolassa Anja piilottelee kiellettyjä vasemmistolaisia kiertokirjeitä, minkä seurauksena perheen vuokralainen

istuu kolme kuukautta vankeudessa (I, 27–29). Auschwitzin leirillä kokonainen tuvallinen naisvankeja joutuu kärsimään kieltäytyttyään antamasta Anjaa ilmi (II, 66). *Vankina helvetin planeetalla* -jaksossa Art piirtää itsensä vangin asussa kaltereiden taakse ja syyttää kaikesta äitiään: ”... sinä pistit minut tänne ... Sait piirini oikosulkuun ... leikkelit pois hermopäätteeni ... Solmit piuhani! ... Sinä **murhasit** minut, äiti ja jätit minut tänne kärsimään rangaistusta!!!” (I, 103). Saman syytöksen hän kohdistaa isäänsä, kun Vladek paljastaa tuhonneensa äidin päiväkirjat (I, 159). Ja vastauksena saksalaiselle haastattelijalle teema ulotetaan kaikkien yksittäisten tarinoiden ulkopuolelle: ”... kuka minä olen sanomaan ... Ehkä **kaikkien** täytyy tuntea syyllisyyttä. **Kaikkien! Ikuisesti!**” (II, 42.)

d) Toisen osan kansilehdellä on valokuva Anjan ja Vladekin sodan aikana kuolleesta esikoisesta (yllä kuva 4a), ja osa on kokonaisuudessaan omistettu ”Richieulle ja Nadjalle” (II, 5). Saamme tietää, että sarjan ollessa tekeillä Artin vaimo alkoi odottaa lasta (II, 41), ja tietoa täsmennetään alaviitteessä: ”Nadja Mouly Spiegelman. Synt. 13.5.1987” (II, 43). Tässä jatkuu sukupolvien välisen kohtalonyhteyden teema. Richieusta muistuttava valokuva on toistuva motiivi tekstissä, ja vaimolleen Art tunnustaa: ”... on **aavemaista** tuntea sisarkateutta **valokuvaa** kohtaan” (II, 15) – eikä kenties aivan aiheetta, sillä kun kertomus päättyy, Vladekin viimeiset sanat pojalleen ovat:

”No niin ... lopetetaan, ole kiltti, nauhoitus ...”

”Puhuminen **uuvutti** minut, Richieu, ja nyt tarinat saavat riittää.” (II, 130.)

Myös vanhempien ja seuraavan sukupolven tarinat limittyvät: kirjan ensimmäinen osa on omistettu ”Anjalle” (vain englanninkielisessä painoksessa; suomennoksesta omistus puuttuu), ja kuolleen äidin sekä tekstissä muuten näkymättömäksi jää-

vän pojantytären yhteyttä alleviivaa nimien lähes anagrammaattinen vastaavuus: Nadja – Anja.

e) Kuten nimet, myös muut tekstin yksityiskohdat voivat muodostaa piileviä yhteyksiä kertomuksen tasojen välille. Suoranainen sovellutus kabbalistisesta lukumystiikasta nähdään, kun pappi Auschwitzin leirillä laskee yhteen Vladekin käsivarteen tatuoidut vanginnumerot (kuva 9; II, 28):

”Hmm ... Ensimmäiset numerosi ovat 17. Hepreaksi se on ‘K’minyan tov’. Seitsemäntoista on oikein hyvä enne ...”

”Lopussa on 13. Siinä iässä juutalaisesta pojasta tulee mies ...”

”Ja **katso!** Yhteenlaskettuna se tekee 18. Se on ‘Chai’, heprealainen elämännumero.”

”En voi tietää, selviänkö **minä** tästä helvetistä, mutta olen varma, että **sinä** läpäiset tämän kaiken hengissä!”

Kehyskertomuksen tasolla Vladek jatkaa: ”Ja aina kun asiat olivat oikein huonosti, minä katsoin ja sanoin: ‘Kyllä, pappi oli **oikeassa!** Yhteenlaskettuna se tekee kahdeksantoista.’”



Kuva 9

Mutta kertomuksen – ja koko kirjan – päättävä kuva on Spiegelmanien perhehaudasta, jonka kiveen on Vladekin kuolinpäiväksi kaiverrettu ”18.8.1982” (II, 136). Kohtalon ivaa? Silkkää sattumaa? Mutta myös yksi ilmaus siitä teemasta, joka kulkee näiden tarinoiden takana: järjestettynä kertomukseksi irralliset yksityiskohdat *voivat* saada merkityksen. Menneisyyden tapahtumilla *voi* olla jokin merkitys. Tästä teemasta seuraavassa vielä hieman lisää.

3.

Olemme katsoneet *Maus*-sarjakuvan kerronnallisia rakenteita ja tekstiin sisältyvää toistoa. Spiegelmanin piirtämät hiiret ovat kuitenkin myös ”metafora” (tekstin oma termi; II, 43), jolla odotetaan olevan yhteyksiä esitettyyn, kertomuksen ulkopuoliseen maailmaan.

Itse asiassa juuri maailman esittämisen tai *representaation* ongelmasta tulee alusta alkaen tämän tekstin keskeinen aihe. *Maus* alkaa Hitlerin lausumaksi mainitulla epigraffilla: ”Vaikkakin juutalaiset ovat rotu, eivät he ole ihmisiä” (I, 3). Samoin toisen osan alkuun on sijoitettu lainaus 1930-luvulla ilmestyneestä natsien sanomalehdestä:

Mikki Hiiri on surkein ihanne, joka on koskaan nähnyt päivänvalon ... Terveet tunteet kertovat jokaiselle itsenäiselle ja kunnialliselle nuorelle ihmiselle, että tämä likainen ja saastan peittämä tuholainen, eläinkunnan pahin bakteeripesä, ei voi olla ihanteellinen eläintyyppi ... Loppu juutalaisten harjoittamalle ihmisen raaistamiselle! Alas Mikki Hiiri! Kanna hakaristiä! (II, 4.)

Vainottujen juutalaisten rinnastaminen hiirten ja rottien kaltaisiin tuhoeläimiin oli kansallissosialistien omaksuma esittämisen konventio. Yksi tunnettu esimerkki on filmi *Ikuinen juuta-*

lainen vuodelta 1940, jossa näkymä juutalaiselta markkinatorilta vaihtuu otokseksi rottalaumasta. Ja sattumoisin juuri Disneyn piirroshahmosta tuli osa natsien käymää kampanjaa (Spiegelman on itse viitannut tähän haastattelussa; vrt. Baker 1993, 161). Vladekin kaikessa viattomuudessa lausuma arvio Artin luonnosten äärellä on omiaan alleviivaamaan tekstien välistä yhteyttä:

”Yah. Jonakin päivänä olet yhtä **kuuluisa** kuin ... mikä-hänen-nimensä-nyt olikaan?”

”Mitä? Yhtä kuuluisa kuin mikä-hänen-nimensä-nyt olikaan?!”

”Tiedäthän ... Se suuri sarjakuvapamppu ...”

”Kenet **sinä** voisit sarjakuva-alalta tietää? ... Walt Disney?!”

”**Yah! Walt Disney!**”

”Odota! Minne sinä menet, Artie?”

”... Hakemaan kynän ... Minun on yksinkertaisesti **pakko** kirjoittaa tämä keskustelu muistiin ennen kuin unohdan sen!” (I, 133.)

Äskeisellä on merkitystä muutenkin kuin historiallisen paikallisiväarin takia. On nimittäin kiinnostavaa huomata, että myös Walter Benjamin – juutalainen kirjoittaja, joka niinikään menehtyi kansallissosialistien vainon seurauksena – tapasi 1930-luvun kulttuuriteoreettisissa teksteissään hyödyntää Disneyn Mikkiä vertauskuvana (viittaa tässä Hansenin aiheelle omistettuun tutkimukseen; Hansen [1993, 56] mainitsee myös Spiegelmanin). Benjaminille Mikki edusti populaarikulttuurin vapauttavaa potentiaalia. Hänen elokuvaa koskevat pohdintansa kuuluisassa esseessä ”Taideteos teknisen uusinnettavuuden aikakaudella” kantoivat ensin alaotsikkoa ”Micky-Maus” (ibid., 30), ja eräässä tämän esseen monista versioista Benjamin kirjoittaa:

Elokuva vastustaa vanhaa Herakleitokselta periytyvää totuutta, jonka mukaan me valveilla ollessamme jakaisimme yhteisen maailman ja unessa olisimme kaikki maailmoissa, jotka ovat erillisiä. Se ei tee näin esittämällä meille unia, vaan pikemmin luomalla hahmoja, jotka kuuluvat kollektiiviseen unennäköön, kuten kaikkien tuntema, ympäri maapalloa kiertävä Mikki Hiiri. (Sit. Hansen 1993, 31; esseen suomeksi julkaistusta versiosta jakso näkyy puuttuvan; vrt. Benjamin 1989, 139-173.)

Ja näistä viittauksista pääsemme uudelleen maailman, todellisuuden ja sen kirjallisten representaatioiden ongelmaan. Kun puhumme Benjaminista, emme voi olla mainitsematta toista aikalaisteoreetikkoa, Theodor Adornoa, jonka kriittinen suhtautuminen Benjaminin populaarikulttuuria käsitteleviin kirjoituksiin on hyvin tiedossa, ja aivan erityisesti Adornoa näkyvät vaivanneen Taideteos-esseen viittaukset Disneyn tuotantoon ja Mikkiin (mistä tarkemmin jälleen Hansen 1993, 32–33). Mutta Adornon nimiin menee myös tunnettu lausuma keskitysleirien todellisuuden ja kirjallisen esittämisen yhteensovittamattomuudesta, josta – näin väitän – tulee yksi Spiegelmanin sarjakuvan merkityksellisistä, ääneen lausumattomista subtekstistä.

”*Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch*”, Adorno kirjoitti vuonna 1949, ja sittemmin, keskitysleirimuistelmien ja -dokumenttien uusimman aallon myötä, johon myös *Maus* kytkeytyy, hänen lausettaan on lainattu ja tulkittu uudelleen lähes loputtomiin (ks. Ahokkaan ja Chard-Hutchinsonin [1997] antologiaa; toinen tärkeä kokoelma on Friedlanderin [1992] toimittama). Kysymys ei tällöin ole vain ”runoudesta”, vaan kaikesta esittämisestä. Kirjailija George Steiner kirjoittaa, yhtä lailla tunnetussa ja usein siteeratussa esseessään ”Kieli ja hiljaisuus”:

[...] runoilija vaietkoon, ja oppinut lakatkoon toimittamasta kirjallisuuden klassikoita muutamia maileja kuolemanleiriltä pois päin johtavan tien varrella [...] Hiljaisuus on vaihtoehdoita [...] Puhe sanoilla kuvaamattomasta vaarantaa kielelän aseman inhimillisen, rationaalisen totuuden syntysijana ja välittäjänä. (Sit. Ahokkaan ja Chard-Hutchinsonin [1997, 28] antologiassa.)

Keskitysleirejä kuvaavalle kirjallisuudelle on ominaista, kirjallisuudentutkija Harold Kaplanin mukaan, ”syvä riittämättömyyden tunne tapahtuman äärellä, joka itsessään kuvastaa kommunikaation ja esittämisen [...] puutteellisia voimavaroja omalla aikanaamme” (ibid., 27). Myös historiankirjoituksen kannalta, F. R. Ankersmith – hollantilainen historioitsija – jatkaa, juutalaisten kansanmurhaa kuvattaessa ”syvällisin haaste [...] ei liity niinkään tosiasioiden esittämiseen tai eettisiin kysymyksiin, vaan *estetiikkaan*” (ibid., 62).

Tämän ajattelutavan mukaan siis historiallinen Holocaust tai kansanmurha on tapahtuma, joka juuri äärimmäisyytensä kautta vastustaa kaikkia pyrkimyksiämme, ihmismieleen sisäänrakennettuja ja kulttuurin opettamia, nähdä se ymmärrettävänä kertomuksena, jolla olisi oma rakenteensa ja kokonaisuutensa, osien välisiä suhteita, oma esteettinen muotonsa.

Yllä olemme jo nähneet kuinka Spiegelmanin kirjassa keronta – paradoksaalisesti – rakentuu juuri samankaltaisten ajatusten varaan: ”... kun minä en ymmärrä edes suhdettani isään ... Kuinka minä voisin ylipäättään ymmärtää **Auschwitzia?** ... **Kansanmurhaa?**” (II, 14.) Tai: ”... ja yritän tehdä siitä **sarjakuvan** ... Ehkä minun pitäisi unohtaa koko juttu” (II, 16). Keskustelussa psykiatrin kanssa metakirjallinen aihe nostetaan avoimesti pöydälle:

”Huokaus. En puhu nyt **sinun** kirjastasi, mutta mieti, kuinka paljon kirjoja joukkotuhosta on jo kirjoitettu. Ja miksi?

Eivät ihmiset ole muuttuneet ... Ehkä tarvitaan uusi ja entistä suurempi joukkotuho.”

”Kuitenkaan uhrit, kuolleet, eivät voi kertoa **omaa** puoltaan tarinasta, joten olisi ehkä parempi, jos tarinoita ei enää kerrotaisi.” (II, 45.)

Vaikeneminen on vaihtoehto, kuten Steiner sanoo. Koska kertomus rakentuu paradoksille, tämä ei kuitenkaan ole ainoa vastaus. Keskustelu jatkuu (kuva 10; II, 45):

”Joo. Samuel Beckett sanoi kerran: ’Jokainen sana on kuin tarpeeton tahra hiljaisuudessa ja tyhjyydessä.’”

”Niin.”

—
”Toisaalta hän **sanoi** sen.”

”Hän oli oikeassa. Ehkä voit laittaa sen kirjaasi.”

”Toisaalta hän sanoi sen.” (** Sitaatin kautta Spiegelman ei tarjoa ”ratkaisua” representaation ongelmaan. Mutta *tiedostaessaan* pulman, tehdessään historiallisen esittämisen ongelmallisuudesta osan itse kertomuksen juonta, *Maus* kytkeytyy siihen viimeaikaisen ajattelun suuntaan, jonka mukaan historiaa, Holocaustin historiaa tai mitään todellisuutta ei sovellu kuvaamaan ainoastaan historiankirjoitus, ei kirjallinen kertomus selälaisenaan, vaan pikemmin *metahistoria* tai kertomus, joka jo sisällyttää itseensä kuvauksen teorian samalla kun se rakentuu

**) Sanoiko Beckett juuri näin on jonkin verran kiistanalaista. Jäljet johtavat amerikkalaisessa *Vogue*-lehdessä joulukuussa 1969 julkaistun haastatteluun, jota on lainattu – tosin varauksellisesti – Deidre Bairin elämäkerrassa *Samuel Beckett. A Biography* (Lontoo: Jonathan Cape 1978), eli täsmälleen samoihin aikoihin kun Spiegelman aloitti sarjansa piirtämisen. Tätä lähdettä en olisi koskaan pystynyt löytämään, ellen olisi saanut apua – viime hetkellä, kirjoituksen jo mennessä painoon – kahdelta ystävälliseltä Beckett-asiantuntijalta. Suurkiitos professoreille Steven Connor (Birkbeck College, Lontoo) ja Clas Zilliacus (Åbo Akademi).



Kuva 10

sen varaan (vrt. Friedlanderin kokoelma ja erityisesti Hayden Whiten artikkeli [1992, 37–539]).

Maus ottaa yhden vuosisatamme polttavimmista ja vaikeimmista aiheista ja näyttää meille erilaisia tapoja, joiden avulla historiasta voidaan yrittää tehdä kertomus. ”Voitteko kertoa ... mikä on kirjanne sanoma?” kysyy haastattelija hiirinaamioiselta piirtäjältä. Mutta Spiegelmanin kertomus *ei* sulkeudu, eikä se pääty lunastukseen vaan pikemmin erehdykseen (”Puhuminnen **uuvutti** minut, Richieu, ja nyt tarinat saavat riittää ...”). Toisaalta *hän sanoi sen*: kuten piirretyn kertomuksen sisimmäinen taso, joka odottamatta osoittautuu autenttiseksi valokuvaksi, myös Spiegelmanin kirja esittää meille jotain, jonka todellisuutta – kun olemme sen kerran tulleet havainneeksi – emme voi enää kieltää.

* * *

Joka syksy saan työhuoneeseeni Tukholmasta kirjeen, enkä varmaankaan ainoana maamme kirjallisuuden professoreista, jonka ovat allekirjoittaneet Ruotsin Akatemian Nobelin kirjallisuuspalkintokomitean jäsenet. Joka kerta vastaan heidän tiedusteluunsa mahdollisesta palkittavasta äskeisellä ehdotuksel-

la. ”Perustelut eivät ole välttämättömiä mutta suotavia”, sanotaan kirjeessä. Olisiko nyt Spiegelmanin hiirten vuoro?

Lähteet

Pirjo Ahokas – Martine Chard-Hutchinson (eds.): *Reclaiming Memory. American Representations of the Holocaust*. Turku: University of Turku, School of Art Studies A:36, 1997.

Steve Baker: *Picturing the Beast. Animals, Identity, and Representation*. Manchester: Manchester University Press 1993.

Walter Benjamin: *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Suom. Raija Sironen. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto/Tutkijaliitto 1989. [Essee ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” ilm. alun perin 1936.]

Italo Calvino: *Kuusi muistiota seuraavalle vuosikymmenelle*. Suom. Elina Suolah-ti. Helsinki: Loki-Kirjat 1995 (1993).

Saul Friedlander (ed.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the ”Final Solution”*. Cambridge: Harvard University Press 1992.

Miriam Hansen: ”Of Mice and Ducks. Benjamin and Adorno on Disney”. *The South Atlantic Quarterly* 92:1, 1993.

Juha Herkman: *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino 1998.

Pekka Manninen: *Vastarinnan välineistö. Sarjakuvabarrastuksen merkityksiä*. Tampere: Tampere University Press 1995.

Maus I. Art Spiegelman: *Maus. Selviytyjän tarina*. Suom. Jukka Snell. Helsinki: WSOY 1990. [Alkuteos: *Maus. A Survivor’s Tale I. My Father Bleeds History*. New York: Pantheon Books 1986.]

Maus II. Art Spiegelman: *Maus. Selviytyjän tarina II. Ja täällä vaikenteni alkoivat*. Suom. Jukka Snell. Helsinki: WSOY 1992. [Alkuteos: *Maus. A Survivor’s Tale II. And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon Books 1991.]

Nancy K. Miller: *Bequest & Betrayal. Memoirs of a Parent’s Death*. New York: Oxford University Press 1996.

Viktor Shklovski: *Theory of Prose*. Englanninnos Benjamin Sher. Normal: Dalkey Archive Press 1998 (1929).

Laurence Sterne: *Tristram Shandy*. *Elämä ja mielipiteet*. Suom. Kersti Juva. Helsinki: WSOY 1998 (1759).

Joseph Witek: *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi 1989.

(Ellei muuta mainita, suomennokset ovat kirjoittajan.)